

María Teresa Linares

Musik der weißen Bauern. Der *punto cubano*

1. Die mögliche Herkunft

Ein großer Teil der auf dem Land lebenden kubanischen Bevölkerung entwickelte eine Musik mit eindeutig spanischen Einflüssen, die ihre kubanische Identität um die Mitte des 18. Jahrhunderts fand. Dies belegen zumindest die zugänglichen Quellen.¹ Die in Spanien Ende des 15. und im 16. Jahrhundert gesungene Volksmusik war Ausgangspunkt eines transkulturellen Prozesses, aus dem Lieder hervorgingen, die von Saiteninstrumenten begleitet wurden. Diese Instrumente waren vermutlich Vorläufer des kubanischen *tiple*. Die Lieder bestanden aus Melodien, die an vierzeilige Strophen angepasst waren, manchmal mit einem Refrain. Die achtsilbigen Verse wurden mitunter wiederholt, um dem Lied eine längere Form zu verleihen. Dieser Transkulturationsprozess prägte in Kuba die Gesangsform, die heute als *punto cubano* bekannt ist.

Die ländliche Musik (*música campesina*) Kubas war anfangs durch die Kombination von gesungenen Strophen (*llanto*) mit dem Tanz eines getrennt tanzenden Paares (*zapateo*) gekennzeichnet. Der Gesang wurde von Reisenden und Chronisten als „geistreicher und sehnsüchtiger Gesang“ beschrieben, begleitet vom „wehklagenden *tiple*“ und gesungen in „*décimas espinelas*“. Diese drei Merkmale – Gesangslinie, Saiteninstrument und zehnzeilige Strophen – sind die Stilelemente, die mit den spanischen Kolonisatoren zu verschiedenen Zeitpunkten und auf unterschiedlichen Wegen eingeführt wurden, bis sie sich im 18. Jahrhundert konsolidierten. Diese Elemente beeinflussten zunächst die Bevölkerung der städtischen Siedlungen in der Nähe der Küsten, dort wo die Landwirtschaft anfänglich dem unmittelbaren Lebensunterhalt diene, jedoch später durch Tabak- und Zuckerrohrpflanzungen sowie Viehzuchtbetriebe kommerzialisiert wurde. Etwa

¹ Vgl. Linares (1999).

bis zum Jahre 1630 hatten sich diese Stilelemente in allen Landstrichen nahe der Städte im Westteil der Insel verbreitet.²

2. Die Einwanderung

Die erste Immigrantenvelle stammte aus Andalusien, Extremadura, den beiden Kastilien und León und setzte sich aus Bauern und anderen armen ländlichen Bevölkerungsgruppen zusammen, die auf bessere Lebensbedingungen in Kuba hofften. Die Emigranten, vor allem Männer, verbanden sich mit Einheimischen, mit Afrikanerinnen und mit den wenigen spanischen Einwanderinnen. Aus diesen Verbindungen gingen die ersten Generationen von Kreolen hervor. Neben diesen Gruppen wanderten auch viele Bewohner der Kanarischen Inseln nach Kuba ein. Die Inseln waren ein wichtiger Zwischenhafen auf dem Weg von Spanien nach Amerika. Dort kamen Techniker, Handwerker, Werkzeuge, Nutztiere und andere Waren an Bord. Ganze Familien wanderten von dort aus.³ Sie betrieben verschiedene Formen intensiver Landwirtschaft um die städtischen Zentren herum. Die Kanaren machten den Anbau von Tabak zu ihrer Spezialität. Im Laufe der Zeit allerdings setzten Großgrundbesitzer die Enteignung der Anbauflächen der Tabakpflanzer durch, so dass diese sich fernab der urbanen Zentren niederlassen mussten.

Im Laufe des 16., 17. und 18. Jahrhunderts [so Le Riverend], bildeten sich Klassen von Großgrundbesitzern und Kleinbauern heraus, die fest mit ihrem Land verwurzelt waren. Aus diesem Grund vollzog sich ein Wandel der hispanischen Charakteristika, die – ursprünglich aus einem städtischen Umfeld kommend – in den ländlichen Kontext eingebunden wurden: Die *décima*, die Gitarre, die *bandurria* und das Zupfen dieser Instrumente im Gegensatz zum leichten Anreißen (arpeggieren) der Saiten sowie einige *zapateados*, Tänze, die auch schon in Spanien praktiziert wurden.

Diese Ruralisierung stellte einen isolierten evolutionären Prozess dar, der eine gewisse Traditionalität und eine gebietsspezifische Differenzierung zur Folge hatte.⁴

Die Übernahme und Verwendung der neuen kulturellen Errungenschaften, hervorgegangen aus den spanischen Elementen, erreichte

² Vgl. Le Riverend(1964).

³ Vgl. Guanche (1992: 36-37).

⁴ Vgl. León (1974: 93-94).

sowohl die afrikanischen Sklaven als auch die Kreolen in der Stadt und auf dem Land. Dies belegen fiktionale Texte und Reiseberichte aus jener Zeit. Die Bauern wurden, unabhängig von ihrer Hautfarbe, damals als *guajiros* bezeichnet. Ihre Lebensweise und Gebräuche, ihre Tänze, Gesänge und anderen poetischen Ausdrucksweisen spanischer Herkunft teilte das ganze Volk; das heißt, keiner dieser Musikstile kann als "schwarze" oder "weiße" Musik bezeichnet werden, oder als ländliche oder städtische Musik, da an ihrer Entstehung, Verbreitung und Annahme alle beteiligt waren, egal, ob es sich um die gesungenen oder instrumentalen Lieder handelt. Darüber hinaus vermischten Sänger und Instrumentalisten die beschriebenen Gattungen mit nicht-ländlichen Stilen und trugen auf diese Weise zu einer breiteren Vielfalt der kubanischen Musik bei.

3. Prozess der Transkulturation

Im Laufe der Zeit und auf dem Weg durch Kuba erfuhren die in *décimas* gesungenen Melodien eine ähnliche Veränderung, wie sie sie auch in Spanien durchliefen. Die Dauer einer *décima* wurde in zwei Teile mit je sechs musikalischen Motiven und dazwischenliegenden Pausen unterteilt, wobei die beiden ersten Verse der ersten *redondilla* wiederholt und die übrigen sechs Verse nach dem instrumentalen Zwischenspiel gesungen wurden. Natürlich gab es auch andere Variationen, die dem instrumentalen Teil ganz unterschiedliche Strukturen verliehen. Diesen von den Sängern komponierten instrumentalen Teil nannte man *tonada*, wobei zwischen Dur- und Molltonarten unterschieden wurde. Letztere bezeichnete man auch als "traurige" (*tristes*) oder "spanische" (*españolas*) *tonadas*. Auch wurden regionale Stilunterschiede gemacht, so zum Beispiel zwischen dem *punto fijo* (aus der Region Camagüey) oder dem *punto libre* (aus Pinar del Río). Berühmte Komponisten aus jener Zeit waren Martín Silveira, Miguel Puertas Salgado, Juan Pagés, Horacio Martínez, Fortún del Sol ("Colorín") oder Carvajal sowie viele andere, die in der Erinnerung des Volkes weiterleben.

Durch den Prozess der Transkulturation werden viele dieser ursprünglichen Charakteristika in ihrer heutigen Form als folkloristisches Phänomen der kubanischen Musik wahrgenommen. Ein bedeutendes Phänomen ist der schon erwähnte *punto*, entstanden aus der

Tradition und von Jugendlichen und Kindern weiterentwickelt, die ihn als Kommunikationsmittel in Form gesungener Botschaften verwenden. Im Gegensatz dazu wird der *zapateo*, der früher der getanzte Teil dieser bäuerlichen Ausdrucksform war, seit Mitte des 20. Jahrhunderts weniger häufig praktiziert. Heute wird er höchstens noch bei Theateraufführungen oder auf Festen, bei denen an das Leben der kubanischen Bauern erinnert werden soll, getanzt. Abbildungen und Berichte von Reisenden und Chronisten des 19. Jahrhunderts stellen den *zapateo* als freien Paartanz dar, bei dem das Umwerben einer Taube durch einen Tauber nachgeahmt wird. Alle ausdrucksstärkeren und schwierigeren Figuren führt der Mann aus, während seine Partnerin kokettiert und vorgibt, mit geschürztem Rock zu fliehen, wobei sie sich dreht und mit den Füßen aufstampft, abwechselnd mit der Schuhspitze und dem Absatz. Einige Tanzszenen zeigen, wie der Mann die Frau zum Tanz auffordert und ihr seinen Hut anbietet, den sie sich auf ihr mit Blumen geschmücktes Haar setzt.⁵ In anderen Momenten tanzt der Mann zunächst auf den Knien, durchschreitet einen Ring, gebildet aus einem großen Tuch, das der Frau vom Kopf bis zu den Füßen reicht, springt dann wild stampfend auf einen Tisch und kehrt daraufhin wieder auf die Tanzfläche zurück. Die Tänzerin entscheidet, wann der Tanz beendet wird, indem sie sich von ihrem Partner verabschiedet, sich verbeugt und den Hut einem anderen Tänzer überreicht, um den Tanz fortzusetzen. Bei anderen Figuren befestigen die Tänzer Messer an ihren Stiefeln, ähnlich wie einen Hahnensporn, um damit gefährliche Tanzschritte auszuführen. All dieses deutet auf einen Umwerbungstanz hin, der mit der Zeit seine Charakteristika verloren hat. Der *zapateo* konnte von den Männern zur puren Unterhaltung auch alleine getanzt werden. Und obwohl es den Schwarzen verboten war, an solchen Festen teilzunehmen, pflegten die Hausklaven einen im Kasten des Kutschbocks versteckten *tiple* mitzubringen, auf dem sie spielten und dazu tanzten, während ihre Herren außer Haus waren. Sie sangen dabei *puntos* und tanzten *zapateos*, begleitet von Perkussionsklängen, die sie mit Hilfe einer Reitpeitsche und den Sporen an den Stiefeln erzeugten.⁶ Die weißen Bauern trafen sich auch in kleinen *bodeguitas del campo*, um Solotänze auszuführen, wobei sie sich regelrechte

⁵ Vgl. Linares (1974).

⁶ Vgl. Estrada y Zenea (1980).

Wettkämpfe lieferten. Der *zapateo*, wie er in den Salons und Landhäusern getanzt wurde, war ein Tanz mit vielen Requisiten, wie eine alte Frau mir mitteilte. Er wurde aber auch zur Zerstreung der Anwesenden von einzelnen Männern getanzt.

Esteban Picardo erwähnt sehr früh den *punto* und seine Verwandtschaft mit dem *zapateo*. In seinem *Diccionario Provincial casi Razonado de Vozes Cubanas*, dessen erste Auflage im Jahre 1836 erschien, beschreibt er den *punto* der zu dieser Zeit *llanto* oder *ay-el-ay* genannt wurde:

Ein Volksgesang, vor allem bei Bauern beliebt. Die Strophen bestehend aus zehnzeiligen Stanzen, die oft mit einem Ausruf eingeleitet wurden und in denen die Troubadoure enthusiastisch gegeneinander antreten, begleitet durch *tiple*, Gitarre oder Harfe. Auch als *llanto* bezeichnet, da sentimental gefärbt; in Durtonart und 3/8-Takt [...]. Der *zapateo* zeichnet sich durch das Zupfen der Saiteninstrumente, das Stampfen beim Tanzen etc. aus.

Andere Autoren weisen darauf hin, dass es im *punto guajiro* getanzte Elemente gibt, die mit dem *punto cantado* abwechseln, und die sich heute noch in einigen mexikanischen Tänzen gleichen Ursprungs nachweisen lassen. José García de Arboleya beschreibt dies folgendermaßen: “Bei diesen Treffen kann jeder singen, ähnlich wie bei den *rondeñas* in Andalusien, wobei die Zuhörer oft den Sänger und die Tänzerin durch lautes Zurufen unterstützen und anfeuern”.⁷ In der im *Álbum Regio* von Vicente Díaz de Comas erschienenen Partitur des *zapateo* unterscheidet man zwischen den für den Tanz instrumentierten Teilen – *zapateo rápido* (schnell) und *a tempo gusto* – sowie den langsamen Abschnitten – *cantábile* – für den *punto* und den gesungenen Teil. Später wurde der *punto cubano* nur noch gesungen, so dass der *zapateo* zu einem instrumentalen, tanzbaren Genre wurde, in das rhythmische Melodien – gespielt von dem *laúd* – eingefügt wurden.

4. Ursprung der strukturellen Elemente des *punto*

In der spanischen Literatur werden kulturelle Elemente erwähnt, die den transkulturellen Prozess beeinflusst haben könnten, der zur Entstehung der *música campesina cubana* führte.

⁷ Vgl. García de Arboleya (1859).

Die Bevölkerungsvielfalt Kubas entsprach in ihrem zeitlichen Verlauf den Veränderungen und Variationen, die sich in Spanien in der Sprache, den Musikinstrumenten und in den Tanz- und Gesangsgenres herausbildeten. Die musikalische Entwicklung des Mutterlandes Spanien spielt eine wichtige Rolle für die kubanische Musikwissenschaft, da es fast keine Dokumente der Genres gibt, die sich parallel in Spanien und Kuba – ausgehend von einer gemeinsamen Wurzel – entwickelten. Die Volksmusik wurde nicht schriftlich niedergelegt, sondern mündlich von Generation zu Generation weitergegeben.

Im Zuge der Vereinigung der Regionen und unterschiedlichen Sprachen auf der iberischen Halbinsel wurde das Kastilische als offizielle Sprache institutionalisiert. Im Entdeckungsjahr Amerikas (1492) wurde die erste spanische Grammatik von Antonio de Nebrija herausgegeben und im darauf folgenden Jahr das erste Wörterbuch. Während des Eroberungs- und Kolonialisierungsprozesses der Neuen Welt wurde so das Kastilische zur dominanten Sprache. In Kuba war sie das Kommunikationsmittel zwischen den Eroberern und den Ureinwohnern, deren eigene Sprachen untergingen und sich nur noch in Ortsbezeichnungen oder einigen wenigen Elementen der materiellen Kultur nachweisen lassen. Auch die versklavten Schwarzen, aus unterschiedlichen Volks- und Sprachgruppen Afrikas, verständigten sich untereinander und mit ihren Herren auf Kastilisch bzw. Spanisch.

5. *Décima und tonada*

Mit den Kolonisatoren kamen Musikgruppen in die Neue Welt, die viele Liedformen im Gepäck hatten. Diese waren – ebenso wie die Sprache – einem Veränderungsprozess unterworfen.

Obwohl sich die *décima* schon vor der Zeit Vicente Espinels (1550-1624) nachweisen lässt, wurde diese Versform erst durch ihn im Jahre 1591 bekannt und in die endgültige Strophenform gebracht, die er *redondilla de diez versos* nannte und der Lope de Vega in seinem Stück „Laurel de Apolo“ den Namen *espinelas* gab. Die *décima espinela* erreichte Kuba mit den Theaterstücken von Lope de Vega und Pedro Calderón de la Barca. Viele Dichter Kubas und Lateinamerikas benutzten diese Strophen für kürzere Theaterstücke, die als Einleitung zu einem Hauptstück dienten. Die Kubaner schufen dabei eine von den spanischen Elementen ausgehende Synthese, die dazu führte,

dass die *décima* auch fünf Jahrhunderte später Teil der nationalen Identität Kubas sind.

Mit der Verbreitung der *espinelas* im gesamten spanischsprachigen Amerika wurden diverse epische Gedichte geschaffen, wie zum Beispiel „Espejo de Paciencia“ (1608) von dem in Kuba lebenden Kanaren Silvestre de Balboa, eine aus *décimas* bestehende Motette, oder auch „Llanto de Panamá“, 1642 in Madrid veröffentlicht und neu aufgelegt von Antonio Serrano de Haro im Jahre 1984: In diesem *llanto* finden sich unter anderem *loas* (kurze Festgesänge) aus *décimas*. Serrano bemerkt in seinem Kommentar, dass die *décima* von Beginn der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts an vor allem in den von Jesuiten geleiteten kirchlichen Schulen gelehrt wurde. Auf diese Weise wurde der Brauch, *décimas a lo divino* zu dichten, verbreitet. In Kuba etablierte sich die *décima* seit dem 18. Jahrhundert, als sowohl das einfache Volk als auch die kubanischen Dichter der Oberschicht sie während der Besetzung Havannas durch die Engländer benutzten, um ihrem Protest Ausdruck zu verleihen.

Das Vorhandensein musikalischer Elemente, die zur Bildung der *tonada* beitrugen, über welche die *décima* gesungen wurde, fiel zeitlich mit dem Durchbruch dieser Versform zusammen. Dies lässt sich am spanischen Musiktheater jener Zeit belegen, das zum Genre der *zarzuela* führte. In ihren *zarzuelas* verwenden Lope de Vega und Calderón *décimas espinelas*. Gleichzeitig verfassten sie Librettos für Theaterstücke. In diesen Aufführungen, die mit der Zeit eigene Charakteristika entwickelten, finden wir Elemente, die mit den Kolonisatoren nach Kuba gelangt sein könnten, denn ähnliche Darstellungsformen gibt es in den Aufführungen anlässlich der Fronleichnamsfeste. Somit lässt sich feststellen, dass während der Kolonisation Kubas musikalische und literarische Elemente ins Land kamen, die schon im Mutterland vielfältigen Veränderungen unterworfen gewesen waren. Unter ihrem Einfluss bildeten sich – sowohl im Gesang als auch im Tanz – Genres heraus, die solange mit ihrem Ursprung große Ähnlichkeit hatten, bis sie erneut in einen Prozess der Veränderung gerieten. Durch den Kontakt mit den gesellschaftlichen Gruppen auf der Insel bekamen diese neuen kreolischen Elemente eine kubanische Identität.

Die Melodien dieser einfachen *zarzuelas*, im folgenden Zitat schon *tonada* genannt, waren eindeutig hispanischen Ursprungs: syn-

kopiert, in Molltonart, im 3/4-Takt und mit vierzeiligen Strophen und Refrains.

Die *tonada española* [...] ist flexibler [...] und von einem hohen Ausdrucksgrad durch die enge Verbindung von Musik und Text; die musikalischen Betonungen entsprechen in der Regel den textlichen, wodurch die poetische Struktur hervorgehoben wird.⁸

Diese Eigenschaften erkennt man sofort, wenn man die *tonada española* analysiert: an der Form, an der melancholischen Ausdruckskraft und an der Betonung der Silben in der Text-Musik-Beziehung. Die zitierten Autoren zeigen auch die Unterschiede von *tonadas a lo humano* und *tonadas a lo divino* auf; Bezeichnungen, die auch heute noch in ganz Lateinamerika gebräuchlich sind.

Erst seit der Präsenz des Neapolitaners Domenico Scarlattis am spanischen Hofe (~1729-1757) wurden Volkslieder und -tänze für Werke der Konzertmusik verwendet. Die Komponisten bauten solche Elemente in ihre klassischen Stücke ein, so dass heute immer noch die klangliche Verwandtschaft dieser Werke mit unserer ländlichen Musik nachzuweisen ist. Scarlattis „Fandango“, der von Rosario Álvarez Martínez in einem Stadtarchiv von Santa Cruz de Tenerife entdeckt und veröffentlicht wurde,⁹ ist für die zeitgenössischen Cembalisten ein Werk, von dem der Autor sagt: „Ich habe die Lieder nachgeahmt, die von Maultiertreibern, Schwindlern und anderem gemeinen Volk gesungen wurden“. Aber es war nicht nur die Art zu singen, sondern auch die Weise, in der die Instrumente mit gedrückten Saiten gespielt wurden: in Kuba mit dem *tiple*, der *bandurria* oder der kubanischen Laute intoniert. Im „Fandango“ Scarlattis finden sich zudem Fragmente, ähnlich der Spielweise der kubanischen Musiker in den Vor- und Zwischenspielen, die den *punto cubano* begleiten. In ihren Anmerkungen zu einer Schallplatte mit Werken Scarlattis verweist Eva Vicens auf andere Werke des Komponisten, in denen er Elemente „amerikanischer“ Musik verwendet, die schon im 18. Jahrhundert wieder nach Spanien zurückgekehrt war, unter anderem den *punto de La Habana*.¹⁰ „Scarlattis Musik“, so Vicens, „erlaubt uns in groben Zügen nachzuvollziehen, wie das spanische Volk in der ersten Hälfte des

⁸ Vgl. García Franco (1997: 17).

⁹ Vgl. Álvarez Martínez (1984).

¹⁰ Vgl. Eva Vicens, Text zur Schallplatte „Andalucía en el Barroco: Sonatas de Domingo Scarlatti“.

18. Jahrhunderts sang und Instrumente spielte, und dass es letztendlich heute singt wie damals". Diese Anmerkungen verdeutlichen, wie nah die ländliche Musik Kubas noch ihren spanischen Wurzeln ist und dass auch noch fünf Jahrhunderte später unveränderliche Charakteristika existieren, die das musikalische Erbe bereichern. Für Kuba sind diese Zeugnisse – Partitur und Aufnahmen – deshalb besonders aufschlussreich.

Noch hinzuzufügen bleibt, dass der *punto cubano* in seiner heutigen Form ein Gesangsgenre ist, das von den Kubanern geschaffen wurde und von ihnen in fast allen Situationen des Lebens gesungen wird: als Wiegenlied, als Arbeitslied, als religiöses Lied am Altar und bei der Totenwache für die Heiligen, als Totengesang, als Klage- oder Liebeslied. Besonders aber in den Momenten der Freude findet der *punto* seine häufigste Verwendung. Entweder in Form improvisierter kontroverser *décimas* oder epischer Erzählungen. Für diese Gelegenheiten werden *tonadas* ausgesucht, die zur Stimmlage des Sängers passen, im Bereich einer Oktave, und die einen 3/4-Takt haben. Üblicherweise haben sie eine Silbe pro Note und Strophen mit oder ohne Refrain. Oft aber improvisiert der Sänger die *tonadas* im freien Stil, *a piacere*, so dass er seine Gedanken frei schweifen lassen kann, da er sich nicht auf die Musik konzentrieren muss. Viele Sänger, sowohl Frauen als auch Männer, singen wunderschöne alte *tonadas* in Kirchentonarten wie phrygisch oder mixolydisch (*frigio y mixolidio*), allein oder im Duo, mit auswendig gelernten *décimas*. Diese Liedform wird auch *tonada de parranda* genannt.

Die *tonadas de punto libre* sind typisch für den Westteil der Insel. Im Ostteil und im Zentrum der Insel werden *tonadas* gesungen, die sehr alt zu sein scheinen. Erkennbar wird dies anhand ihrer dem *fandango*, der *bulería* und den *rondeñas* ähnlichen Metrik. Dies geht aus Arbeiten spanischer Autoren hervor, welche die so genannten *cantos de ida y vuelta* untersucht haben, so zum Beispiel den schon erwähnten *punto de La Habana*, der – aus Kuba kommend – Spanien im 18. Jahrhundert erreichte. Die wohl auffallendste modale Eigenheit, die der *canto del punto* bewahrt hat, ist die *cadencia andaluza*, auf die Álvarez und Vicens bei der Analyse der Werke Scarlattis hinweisen. Die spanischen Musikwissenschaftler Manuel García Matos, Higinio Anglés und Arcadio Larrea hingegen untersuchten Vorläufer des Fla-

menco, wobei sie auf sehr ähnliche modale und strukturelle Elemente stießen, die diese Hypothese bestätigen.¹¹

Die *décima* wird in ganz Iberoamerika in verschiedenen musikalischen Genres gesungen, die aber alle die gleichen Strukturen hispanischen Ursprungs haben wie der *punto cubano*. Die ursprüngliche Volksmusik beschränkt sich in Kuba weitestgehend auf den *punto cubano* und den *zapateo*. Ohne Zweifel haben aber auch Vorläufer des *son cubano* ihre Wurzeln in den ländlichen Gebirgsregionen des Ostteils der Insel. Einen ähnlichen Ursprung haben der *changüí*, der *nengón* und der *kiribá*, die heutzutage von Gruppen aus dem ländlichen Teil der Provinz Guantánamo gespielt werden. In ihnen allen werden die *copla* oder *cuarteta* und die *décima* unterteilt durch einen Refrain des *son*. Auf der Isla de Pinos¹² findet man den *sucu-sucu*, eine alte Form des *son*, die sich dort zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat, als Tagelöhner auf die Insel kamen, um Arbeit in der Bau- und Forstwirtschaft zu suchen. Zur selben Zeit entdeckten im Zentrum Kubas – Ciego de Ávila, Camagüey, Las Villas – musikbegeisterte Künstler alte Tänze wieder, wie zum Beispiel die *caringa*, den *papelón*, den *papalote* oder die *doña Joaquina*. Sie wurden von Paaren getanzt und enthielten meistens eine humorvolle, erotische Geschichte, die von den Tänzern dargestellt wurde. Begleitet wurden diese Tänze von einer Gruppe mit den Instrumenten *tres*, Gitarre, *güiro*, *tambor* oder von Akkordeon, *timbal* und *güiro*.

Ausgehend von den alten Formen des *son* und des *punto* schufen die kubanischen Theaterautoren Werke, die ein idyllisches ländliches Leben mit beschreibenden Texten darstellten. Dieses Genre, das sie *guajira* nannten, weist eine binäre Form auf und kombiniert die 6/8-Metrik für die gesungenen Teile des Stückes mit einer 3/4-Metrik für die begleitenden Harmonien. Diese Form ahmt nicht die alten Kirchentonarten nach, sondern kombiniert in beiden Teilen Dur- und Molltonarten. Schauspieler nahmen diese Liedform in ihr Repertoire auf und ausgebildete Komponisten schufen daraus Konzertstücke sowie Werke symphonischer Musik und Kammermusik, in die sie Teile der *música campesina* einfügten oder sogar ganze *tonadas*.

¹¹ Vgl. Manuel García Matos (1960): "Antología del Folklore Musical de España" (Colección des Discos Hispavox). Madrid: Higinio Anglés (1934): "La Música en España". In: Johannes Wolf (Hrsg.): *Historia de la Música*. Barcelona.

¹² Heutiger Name: Isla de Juventud.

Aufgrund der schnellen Verbreitung und Popularisierung des *son* auf der gesamten Insel passte man andere Genres ihm an, so dass sich beispielsweise die *guajira* in eine *guajira-son* verwandelte und so in das Repertoire der *son*-Gruppen gelangte. Andere Musiker schrieben direkt Werke mit Elementen des *guajira-son*, von denen die am meisten ausgearbeiteten die *guajiras de salón* waren. Diese Bezeichnung stammt von Guillermo Portabales und wurde von Künstlern wie Ramón Veloz, Coralía Fernández, Celina González und vielen anderen populär gemacht.

Tonträger, Radio und Fernsehen haben danach entscheidend zur Verbreitung der *música campesina* in Kuba, Iberoamerika und auch in der Welt beigetragen. In Spanien zum Beispiel gibt es *guajiras*, die vom Flamenco beeinflusst sind. *Guajiras* sind bis zu den Kanarischen Inseln gelangt, im Gepäck von Kanaren, die aus Kuba in ihre Heimat zurückkehrten. Mittlerweile existiert durch Künstler, die auf Tournee sind oder an Festivals teilnehmen, ein reger Austausch im gesamten iberoamerikanischen Raum. Auf diese Weise hat die *música campesina* die Grenzen des ländlichen Raumes und die Staatsgrenzen überwunden. In Kuba strahlt das Radio regelmäßig Programme mit *música campesina* aus und in Kulturzentren werden entsprechende Musikabende veranstaltet, von denen einige sehr spezialisiert sind, wie in den Orten Güines, Limonar und Colón. Seit mehr als dreißig Jahren wird in der Provinz Las Tunas ein Festival organisiert, an dem Künstler aus ganz Kuba sowie Musikwissenschaftler aus aller Welt teilnehmen.

6. Die Entwicklung des *punto cubano* im 20. Jahrhundert

Mit dem Aufkommen der Schallplatte wurden Künstler wie Martín Silveira, Miguel Puertas Salgado und Juan Pagés populär.¹³ Ihre Namen wurden durch so genannte Sängertreffen bekannt, bei denen legendäre Gesangswettstreite, so genannte *controversias*, stattfanden, die aufgrund ihres spontanen Charakters nur selten aufgenommen und veröffentlicht wurden. Der Dichter Juan R. Limendoux organisierte eine *controversia* mit Gregorio Morejón und eine andere mit Ordóñez Santana, wobei die Grundlage dieser Treffen Wissensprahlerei und

¹³ Auch sollen Horacio Martínez, Pedro Valencia, María la Matancera, Nena Cruz und Edelmira Vera hier erwähnt werden.

wetteifern im Aufschneiden waren. An der wohl bekanntesten *controversia* nahmen der beste Volksdichter (*poeta campesino*) des 20. Jahrhunderts, Jesús Orta Ruiz, der Indio Naborí und ein anderer großer Dichter, Ángel Valiente, teil.

Dank der etwa Mitte der dreißiger Jahre aufkommenden Radioprogramme wurden Dichtersänger wie Carvajal populär. Er trug wesentlich zur Verbreitung der *tonadas* in Durtonart bei, den so genannten *tonadas españolas*. Auf die gleiche Weise lernte eine große Hörschaft auch Chanito Isidró kennen, einen improvisierenden Dichter, der viele *décimas* in Form lustiger Anekdoten sowie gefühlvoller Erzählungen populär machte.¹⁴ Die Radiosender veranstalteten Wettbewerbe mit Bezeichnungen wie “Príncipe del Laúd” oder “Príncipe del Punto Cubano”. Auf öffentlichen Plätzen wie in den Gärten von “La Tropical” wurden Gesangsfestivals veranstaltet. Zwischen 1940 und 1945 hatte diese Entwicklung einen Höhepunkt, das so genannte “Goldene Zeitalter des *punto cubano*”. Neben den zuvor erwähnten Künstlern traten nun viele jüngere Sänger mit einem reichen Repertoire an *guajiras*, *guarachas* und *sones* hervor.¹⁵ Celina González erreichte zu dieser Zeit gemeinsam mit ihrem Ehemann Reutilio Domínguez im Duo einen hohen Bekanntheitsgrad in ganz Amerika.

Auch die Instrumentalgruppen entwickelten in dieser Periode ihre Virtuosität weiter. Ursprünglich folgte die Laute, jede einzelne Note betonend, der Gesangslinie. Vermutlich aus diesem Grund entstand die Bezeichnung *punto al canto* oder *al acompañamiento*. Nach der Popularisierung der ländlichen Musik durch das Radio und die Teilnahme vieler Gruppen an Musikfestivals fanden sich auch Lautenspieler, welche die Begleitmusik fortentwickelten, unterstützt durch die anderen Instrumente wie Gitarre, *tres*, Bass, *claves güiros* und Trommeln. Einige Lautenspieler wurden so zu hervorragenden Solisten.¹⁶

¹⁴ In diesem Zusammenhang dürfen auch andere Künstler wie José Manuel Cordeiro, Rigoberto Rizo, Patricio Lastra, Armandito Fernández, Pedro Guerra und José Marichal nicht vergessen werden.

¹⁵ So zum Beispiel Jesús Orta Ruiz, Ángel Valiente, Antonio Camino, Adolfo Alfonso, Inocente Iznaga, Gustavo Tacoronte, Pablo León, Justo Lamas, José Sánchez León und auch Künstlerinnen wie Vitalia Figueroa, Merceditas Sosa und Radeunda Lima.

¹⁶ Zu nennen sind hier Juanito Lara, Alejandro Aguilar (Príncipe del Laúd), José Manuel Rodríguez, Raúl Lima und Miguel Ojeda. In der Provinz Sancti Spíritus

Viele junge Musiker studieren heute in der von Efraín Amador gegründeten Lautenschule. Vor allem Barbarito Torres – einer der Musiker im “Buena Vista Social Club”-Projekt – hat sich einen Namen gemacht.

Diese Erneuerungsbewegung fiel mit einer anderen – vielleicht noch wichtigeren – Entwicklung zusammen. Ende der siebziger Jahre organisierten die zwei Dichter Jesús Rodríguez und Omar Mirabal erneut *controversias* und riefen das *Movimiento Nacional de Aficionados* ins Leben, das viele weitere Anhänger fand.¹⁷ Wie schon erwähnt, trafen sich in den so genannten *Casas de la Décima* in Limonar Dichter aus den unterschiedlichsten Ecken der Provinz Havanna.¹⁸ Sie alle waren herausragende Poeten, die eine sehr direkte Sprache in den *controversias* benutzten und sich dadurch von Naborí und Valiente abhoben, die sich vielmehr einer völlig überladenen Sprache bedienten. Eine große Zahl solcher Dichtervereinigungen trägt auch heute zum Überleben des *punto cubano* bei. Diese Dichter sind das Bollwerk des *punto cubano* und der improvisierten *décima*. Jeder von ihnen trägt zur Neuerung des *punto cubano* bei und sichert so die Aktualität dieses Genres. Obwohl sie in anderen Berufen arbeiten mussten, hat keiner dieser Dichter sein Studium der Poesie aufgegeben. Die staatlichen Ausbildungspläne ermöglichten vielen eine universitäre Ausbildung, wie zum Beispiel Luis Paz – genannt “Papillo” – einem jungen Tierarzt, der in einer *controversia* in Güines folgendes vortrug:¹⁹

Yo que fui un niño criado
a la sombra de un batey.
Crecí junto a vaca y buey
y también vi el arado.
En mi brazo afortunado
oxidaba una receta.

Ich bin ein Junge, aufgezogen
im Schatten eines Vorhofes.
Ich wuchs mit Kühen und Ochsen auf
und sah auch das Pflügen.
In meinen Armen
verrostete ein Gedicht.

tat sich Marcelo Lamas hervor, der lokale Dichter wie Virgilio Soto, Rolando Benítez, Luis Martín und Raúl Herrera musikalisch begleitete.

¹⁷ So zum Beispiel Francisco Pereira, Tomasita Quiala, Juan Antonio Díaz, Emiliano Sardinas und Alexis Díaz Pimienta.

¹⁸ Darunter waren Manolito García, Tuto und Julito García, Noelito Sánchez, Irma Caballero, Gerardo Inda, Luis de la Paz, Bernardo Cárdenas, José Enrique Paz, Héctor Montesinos, Luisito Cruz, Geovani León, Juan García und Héctor Gutiérrez.

¹⁹ Zit. bei Díaz Pimienta (1998).

Y mi padre, otro poeta
me puso sin mucha bulla
en lugar de una cabulla
un lápiz y una libreta.

Und mein Vater, auch ein Dichter,
gab mir, ohne große Worte
anstatt eines Kreiselspiels
einen Stift und ein Schreibheft.

Darauf antwortet Alexis Díaz Pimienta:

El lápiz y la libreta
gracias a distintas gentes
fueron los sustituyentes
del arado y la carreta.
Ahora los nuevos poetas
huelen a asfalto, a portal.
Pero soñamos igual
que aquellos poetas viejos.
Para no morirnos lejos
de Valiente y Marichal.

Der Stift und das Heft,
dank gewisser Menschen,
waren der Ersatz für
Pflug und Wagen.
Heute umgibt die Dichter
ein Geruch von Asphalt und Vorplatz.
Aber wir träumen das Gleiche
wie jene alten Dichter
Um nicht fern von
Valiente und Marichal zu sterben.

Der *punto cubano* gilt als ältestes musikalisches Zeugnis einer kubanischen Identität, das aber zugleich eine starke Aktualität beweisen kann. Dies zeigte sich bei den politischen Ereignissen um den Fall Elian, als Dichter *puntos* schufen, deren Texte sich mit diesem Thema auseinander setzten.

Übersetzung: Christine Schulz

Literaturverzeichnis

- Álvarez Martínez, Rosario (1984): *Obras inéditas para tecla*. Santa Cruz.
 Díaz Pimienta, Alexis (1998): *Teoría de la improvisación*. Havanna.
 Estrada y Zenea, Idelfonso (1980): *El quitrín*. Havanna.
 García de Arboleya, José (1859): *Manual de la isla de Cuba*. Havanna.
 García Franco, Manuel/Regidor Arribas, Ramón (1997): *La zarzuela*. Madrid.
 Guanche, Jesús (1992): *Significación canaria en el poblamiento hispánico de Cuba*. Las Palmas.
 León, Argeliers (1974): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
 Le Riverend, Julio (1964): *Historia económica de Cuba*. Havanna.
 Linares, María Teresa (1974): *La música y el pueblo*. Havanna.
 — (1999): *El punto cubano*. Santiago de Cuba.